



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 19–35
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-02



TEORIE

TOMASZ MIZERKIEWICZ*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Dopełniacz. Mnie”. Styl egzystencjalny jako problem tekstów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego

Streszczenie

W artykule zaproponowano analizę tekstów biograficznych, w których opisywana osoba ujawnia się jako styl egzystencjalny (określenie Michela Foucaulta). Postać ta przypomina „autora jako gest”, wedle formuły Giorgia Agambena, czyli rozumiana być powinna jako „miejsce możliwe”, przestrzeń potencjalności danej osoby. Badanie tekstów Artura Daniela Liskowackiego w tym kontekście pozwala wyjaśnić jego upodobanie do zapisów biograficznych fascynacją osobami jako „miejscami możliwymi”, ujawnianymi przez pewne style egzystencjalne. W niektórych esejach zobrazowany został także sposób wnikania stylu portretowanej osoby w praktyki życia pisarza, co Marielle Macé opisała jako „włączanie do gry” wybranych form życia. Analiza stylu egzystencjalnego uprzytamnia także, dlaczego nawet najbardziej „niegodziwy” żywot staje się dogodną okazją do zapisu biograficznego, czego dowodzi szkic pisarza na temat Romana Bratnego.

Słowa kluczowe

styl, styl egzystencjalny, biografia, osoba, polska proza najnowsza, Artur Daniel Liskowacki, Wiesław Dymny, Andrzej Żywicki, Roman Bratny

* Kontakt z autorem: tommizer@amu.edu.pl; ORCID: 0000-0002-4419-5423.

1.

Do nowego podjęcia problematyki stylu w kontekście badań nad piśmiennictwem biograficznym zachęcają rozwijane w ostatnich dekadach rodzaje refleksji nad podmiotowością i jej źródłowym związkiem z gestem, manierą, formą lub, jak to ujął Michel Foucault, estetyką, w tym stylizacją, egzystencji. Oznacza to, że przedmiotem analiz są nie tyle, a przynajmniej nie tylko, językowe elementy wypowiedzi biograficznych, ile raczej ich bardzo złożona, celowo wieloaspektowa „praca” mająca odzwierciedlać pewną jednostkową stylistykę lub formę życia w całym jej aktywnym stawaniu się, reformułowaniu oraz „rozgrywaniu”.

Przed dwudziestoma laty Ryszard Nycz projektował dalsze możliwe studia nad osobą w literaturze i odnosił swoje uwagi również do zapisów autobiograficznych i biograficznych¹. Zwracał uwagę na określenie pochodzące z pism Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który nieraz fingował obecność autora empirycznego jako uczestnika zdarzeń i wyjaśniał to przekonaniem, iż „musi być w środku tego, o czym opowiada”. Mocno podkreślona konieczność bycia osoby w środku opowiadanego była dla uczonego odkrywczym nazwaniem nieoczywistej zasady, wedle której nieobecny (wielokrotnie uśmiercony w XX wieku) autor pewnego pokazywanego świata musi być w jego środku, aby ów świat był jakkolwiek uchwytywalny, ukazywalny, dostępny. To interesujący wątek, gdyż prowokuje do pytania o sposób czy styl bycia osoby zapisywanej w tekście, osoba ta jest z jednej strony nieobecna jako postać rzeczywista, jako „niesławny” autor empiryczny, z drugiej strony stale wpływa formującą na to, co czytamy.

W zbliżony sposób myślał o możliwości ujmowania podmiotowości w literaturze Giorgio Agamben w artykule *Autor jako gest*². Jego wypowiedź była rozwinięciem znanej koncepcji Foucaulta przedstawionej w wystąpieniu *Kim jest autor?*, którego dopełnieniem była m.in. książka *Żywoty ludzi niegodziwych*. Włoski filozof zauważa, że w refleksji twórcy *Słów i rzeczy* pojawia się zarys myślenia na temat życiorysu jako przejawu nieredukowalnego „rozgrywania się” pewnej egzystencji. Nawet w katalogu osób skazanych na karę i zniesławienie zupełnie resztkowy ślad biograficzny nie pozwala na przekonanie, iż w podobnym zapisie owe egzystencje pozostają w pełnym posiadaniu urzędzeń władzy, jak można by myśleć po lekturze wcześniejszych prac Foucaulta, np. *Nadzorować i karać*. Najprostszy zapis biograficzny, także urzędniczy i egzekutorski w swym zamierzeniu życiorys kogoś „niegodziwego”,

¹ Ryszard Nycz, „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001), 50–87.

² Giorgio Agamben, „Autor jako gest”, w: tegoż, *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 78–92.

wyznacza „miejsce możliwe – lecz puste – etyki, formy życia”³. Jak widać, sprawy autora jako gestu dotyczą, zdaniem Agambena, także bohatera zapisu biograficznego, który jest w nim autorem „dzieła”, jakim jest rozgrywane się w zapisie życie dające się uprzystępnąć poprzez jeden choćby gest. Skłania to dalej Agambena do przekonania, iż osobowo pojmowany autor jest gestem, a dokładniej szeregiem gestów, gdyż w ów skomplikowany sposób, a zatem nie wyłącznie językowo, sygnalizuje swą obecność podmiot:

Autor wyznacza punkt, w którym życie rozgrywa się w dziele. Rozgrywa, a nie wyraża; rozgrywa, nie zaś spełnia. Dlatego właśnie autor musi pozostać w swoim dziele niespełniony i niewyrażony. Jest owym nieczytelnym gestem, który umożliwia lekturę, legendarną pustką, z której wyłania się pisanie i dyskurs⁴.

W tej i innych wypowiedziach Agamben sięgać będzie po określenia takie jak „gest”, „maniera”, „forma” dla wskazania na sposób uczytelniania się osobowego życia w zapisie. Życie osoby jednak „nie wyraża” się, myśliciel, mówiąc tak, chce uniknąć skojarzeń z esencjalistycznym bądź psychologizującym myśleniem o podmiotowości, nie prowadzi go to także do mówienia o osobie wyłącznie w kategoriach negatywnych. Życie w jego ujęciu bowiem „rozgrywa się w dziele”, jawi się jako wielość wartych podpatrzenia stylistyk egzystencjalnych. Agamben analizuje fragment *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, gdzie Nastazja Filipowna zdumiewa zgromadzonych na spotkaniu towarzyskim swoimi zachowaniami, w ten sposób pozwala się zauważyć interesująca filozofa nieredukowalnie gestyczna forma osobowego istnienia. Jasne jest chyba, że podobne pojmowanie byłoby czymś odmiennym od popularnego performatywnego myślenia o podmiotowości, gdyż Nastazja nie odgrywa siebie, nie stwarza siebie, poprzez „rozgrywanie” siebie pozostaje pewnym niewymiennym „miejscem”. Istnieje jako przestrzeń wytyczona przez gest, zachowanie bądź manierę, stąd jej fascynująca i niepokojąca nieczytelność, przyciąganie uwagi innych, odczuwalność jej jako „miejsca możliwego”.

Nietrudno w dywagacjach Agambena odnaleźć echo jeszcze jednej pracy Foucaulta, czyli *Historii seksualności*⁵. To w niej pojawiły się frapujące i żywo komentowane do dziś formuły w rodzaju podmiotowości jako „troski o siebie”, związanej z tym „estetyki egzystencji” oraz „stylizowania” teże egzystencji. Studiując pisma antycznych filozofów, Foucault napotykał formę życia jednostkowego, jaką było praktykowanie „ja”, co nazwał „technologią siebie”.

³ Tamże, 86.

⁴ Tamże, 88.

⁵ Michel Foucault, *Historia seksualności*, tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1995).

Podmiot stale musiał siebie formować, aby zachować własne istnienie, jego bycie przejawiało się zatem poprzez szereg „technik”, stylów życia, form samoorganizacji, ćwiczeń zadawanych samemu sobie, co Peter Sloterdijk mógłby nazwać „treningiem” kogoś czującego mus kształtowania swej egzystencji⁶. Ta mało wcześniej dostrzegana, niekiedy wręcz odruchowa, dobrowolna praktyka „troski o siebie”, zachowywania „siebie”, także pisania dla „siebie”, pozwalała pojmować życie jako projekt podmiototwórczy wymagający ciągłych wysiłków. Osoba daje się wówczas postrzegać jako niepowtarzalne, niewymienne gesty stale wskazujące innym na jej „miejsce możliwe”.

Na tym tle warto byłoby rozważyć zasadność powrotu do myślenia o osobie prezentowanej w tekście biograficznym z użyciem kategorii stylu. Za podobnym powrotem stałaby z pewnością nader szacowna i mająca antyczną proveniencję tradycja streszczona przez Georges’a Buffona w maksymie „styl to człowiek”. Należy przy tym pamiętać, że zarówno Buffon, jak i uznawany za inicjatora tej tradycji historyk i retor grecki Dionizjusz z Halikarnasu łączyli kwestie wąsko rozumianego stylu wypowiedzi z zagadnieniami całej twórczości we wszelkich jej przejawach (kompozycji, doboru tematów itd.) oraz pozajęzykowych przejawów aktywności podmiotu, jego postawy etycznej i in.⁷ Z tego powodu oraz z racji nowego myślenia o osobie jako stylizacji egzystencjalnej warto zdecydować się na rozszerzenie pojęcia stylu poza znaczenie typowe dla leksykonów literaturoznawczych. To dodatkowe znaczenie byłoby potrzebne dla opisanego praktyk skryptorskich w rodzaju zapisów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego, gdzie oprócz analiz wypowiedzi, niekiedy dzieł danej artystki lub artysty, pojawiają się przypomnienia anegdot, zaskakujących zwyczajów, nieczytelnych jednorazowych gestów, „mówiących” przedmiotów towarzyszących czyjemuś życiu itd. Celem podobnie pomyślanych zapisów byłoby przede wszystkim uchwytowanie świadomej, półświadomej i nieświadomej stylizacji czyjejś jednostkowej egzystencji, a w określaniu związanego z nią stylu bycia osobowego przydatny okazuje się bogaty arsenał środków opisowych i poznawczych. Dzięki nim możliwe i konieczne (wedle zasady, iż autor „musi być w środku”) staje się wielorakie, innowacyjne łączenie życia i twórczości, legendy i faktu, pamięci i wyobrażenia (nawet fikcji niezbędnej np. w powieści biograficznej),

⁶ Peter Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. Jarosław Janiszewski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014).

⁷ We fragmencie, który uznaje się za podstawę dla maksymy Buffona, Dionizjusz z Halikarnasu pisał: „słusznie bowiem wszyscy mniemają, że to, co każdy autor pisze, jest obrazem jego duszy” (*epeikos gar pantes nomizousin eikonas einai tes hekastou psyches tous logous*): Dionysius of Halicarnassus, *The Roman Antiquities*, [wyd. dwujęzyczne z greckim oryginałem] (London: The Loeb Classical Library, 1960), 4. Dziękuję za przekład i objaśnienie owego fragmentu prof. Mateuszowi Stróżyńskiemu.

aby poszukać dającego się choćby na chwilę lub w przybliżeniu uchwycić przejawu czyjegoś autorskiego osobowego stylu.

Chciałbym uporządkować te wstępne uwagi i dookreślić, do jakiego przeformułowania dochodzi w proponowanej perspektywie w relacjach między bohaterem tekstu biograficznego, tekstem biograficznym oraz wypowiedziami badawczo-analitycznymi na temat owego tekstu. Bohater tekstu biograficznego zajmuje wówczas miejsce Agambenowskiego autora jako gestu. U Liskowackiego często jest to po prostu twórca (malarz, poetka, pisarz, rzeźbiarz), ale bywa to też ktoś spoza świata artystycznego, gdyż, jak pamiętamy, nawet najbardziej „niegodziwy” żywot w życiorysie „rozgrywa” swoje życie. Ów bohater-autor-gest przejawia się przede wszystkim jako życie, którego wymodelowanie nieustannie rozgrywa się, nawet po jego śmierci, ale i w czasie jego oczywistej nieobecności jako pełnowymiarowej osoby w tekście, wciąż daje się odczuć jako style egzystencjalne. Z tego właśnie skomplikowania wynika szczególna modalność tekstu biograficznego, który próbuje przymierzyć się do owej gestyczno-stylowej egzystencji. Tekst biograficzny będzie starał się nieustannie podążać za zmiennymi przejawami owych gestów kogoś dostępnego jedynie jako jego „rozgrywanie się” w „miejscu możliwym” jego osoby. Tekst ów „spowodowany” bywa zatem przez fascynującą potencjalność owego „miejsca możliwego” osoby-autora-gestu, jest nie wolną od ryzyka oraz koniecznej inwencji próbą wypełnienia owego miejsca, rozpoznania oraz sprawdzenia mieszczących się tylko w nim i nieobecnych gdzie indziej możliwości twórczych, pisarskich, podmiotowych. Aby ową potencjalność uchwycić i jakkolwiek z niej skorzystać, celem głównym musi być ujęcie podmiotowości jako stylu, a zatem pisanie biograficzne samo musi być nakierowane na rozpoznanie owego niepowtarzalnego i innowacyjnego stylu egzystencjalnego w dającej się osiągnąć piszącemu złożoności. Wreszcie tekst badawczy miałby mieć na celu analizę, jak podpowiedział niedawno Jerzy Madejski, „dotykania” osoby w zapisie biograficznym⁸. Chciałbym wpisać się ze swoją propozycją w formułę „dotykania”, gdyż pośród jej wielu znaczeń opisanych przez badacza można umieścić i taką, która mówi, że powinnością badań biografistycznych byłoby określanie ich niełatwego stylowo-gestycznego zadania. Badanie powinno przez formuły w rodzaju „dotykanie osoby” dbać o ów dotykowy, gestyczny i stylowy naddatek egzystencjalny obecny w biografii każdego bohatera-autora-gestu.

⁸ Jerzy Madejski, „Do(tykanie) osoby. Współczesna biografistyka literacka”, w: tegoż, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 223–241.

2.

Artur Daniel Liskowacki należy do twórców, których nader często pociągają możliwości i wyzwania pisania biograficznego. Chętnie spogląda na „miejsce możliwe” pewnej osoby, czuje aktywizującą go moc owej przestrzeni wyznaczonej dla „rozgrywania się” osobowego, chętnie spiera się o to, jakim gestem bohater biografii otworzył ową przestrzeń, a przede wszystkim, jak dałoby się określić czyjś styl egzystencjalny. Uderza wielość form biograficznych, z których korzysta, jego pisarstwo pozwala stwierdzić za Madejskim, że nadal okazują się pożyteczne dawne gatunki w rodzaju portretu czy genealogii. W pisarstwie Liskowackiego daje się też zauważyć znamienne dla najnowszej polskiej literatury powrót do powieści biograficznej, czego dowodem był oparty częściowo na życiorysie Antoniego Malczewskiego *Mariasz*. Dzisiejsze aktywizacje formy powieści biograficznej zdają się mocno współbrzmieć ze zrekonstruowanymi powyżej koncepcjami podmiotowości jako stylu i gestu, gdyż poprzez silny dodatek wyobraźniowy, elementy fikcji, spekulację psychologiczną oraz faktograficzną przejawia się osoba jako pełne potencjalności miejsce otwierane przez bardziej czy mniej wyraziste style i gesty.

Dogodnym przykładem dla analizy sposobów opisywania przez Liskowackiego wybranych stylów egzystencjalnych mogą być jego eseje biograficzne. W zamieszczonym w tomie *Brzuch Niny Conti* tekście *Dymny rozwiera ramiona*⁹ już sam tytuł wskazuje na zainteresowanie stylowo-gestywnym sposobem uprzystępniania się i rozgrywania portretowanego artysty w jego „miejscu możliwym”. Eseista poszukuje odpowiedniego określenia dla stylu życia Wiesława Dymnego, dla zachowań będących w opinii różnych osób kluczowymi dla zrozumienia nietuzinkowego aktora, satyryka, filmowca i pisarza. Polemizuje też z tymi, którzy zapełniali „możliwe miejsce” Dymnego za pomocą różnych klisz językowych, stereotypów obrazowych, uproszczeń portretowych. Niezgodę piszącego na samym początku wywołuje artykuł Łukasza Maciejewskiego opublikowany na łamach „Tygodnika Powszechnego” w trzydziestą rocznicę śmierci twórcy, gdzie ukazał go jako „da Vinciego PRL-u”. Eseista ironicznie komentuje różne rodzaje deprecjacji wpisane w ujęcie, z którego wynikałoby, że Dymny jako artysta nie mógł się zrealizować, a jeżeli był wybitnym twórcą, to jedynie na zgrzebną miarę PRL-u. Następnie neguje hipotezy biograficzne Maciejewskiego, wedle którego „[g]dyby Dymny żył dzisiaj, prowadziłby kultowego bloga, pisał dramaty dla Zadary, brylował na poetyckich słamach i może śpiewał ze Świetlikami”¹⁰. Eseista drobiazgowo roztrząsa te spekulacje, ukazuje ich sprzeczność z niektórymi faktami, podsuwa też własne domysły. Cały

⁹ Artur Daniel Liskowacki, „Dymny rozwiera ramiona”, w: tegoż, *Brzuch Niny Conti* (Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, Dom Kultury 13 Muz, 2019), 38–48.

¹⁰ Tamże, 38–39.

czas podkreśla, dlaczego podobne wyobrażenie nie przystaje do postawy życiowej i stylu nadawanego własnej egzystencji przez twórcę. Nie inaczej dzieje się z przekonaniem Moniki Wąs, autorki książki biograficznej o Dymnym, według której „[z]ostały po nim wspomnienia przyjaciół – zaskakująco kontrastowe i legenda, która zdominowała prawdę”¹¹. Liskowacki upiera się natomiast, że zamiast legendy mamy w tym wypadku do czynienia z „legendą legendy”, w miejsce dość spowszedniałego obrazu twórcy legendarnego woli bardziej problematyczne i niejednoznaczne portretowanie Dymnego, który objawia się jako coś równie niejasnego, co „legenda legendy”. Szczeciński pisarz przypomina też prześmiewczą scenę z filmu Andrzeja Wajdy *Wszystko na sprzedaż*, gdzie Dymny biegał wokół kamery z przypiętymi skrzydłami husarza w celu wzmocnienia efektu ujęcia batalistycznego. Scena ta rozłożyła wówczas, jak przypomina piszący, Jerzego Hoffmana grzmiącego, że podczas podobnych ujęć na pewno nie korzysta się z „konusa imitującego husarską nawałę”. Tymczasem dla Liskowackiego stanowi ona kolejny przejaw nieuchwytności, przekornej wielości pozycji zajmowanych przez Dymnego w życiu.

W dalszych częściach esej rozwija się na analogicznych zasadach. Zawiera szereg uwag do narzucanych obrazów życia artysty, takich jak nota biograficzna w Wikipedii, sądy o plebejskości satyryka, określenia, jakimi obdarzali go przyjaciele, pozycja w środowisku w Piwnicy pod Baranami, aluzje do alkoholowych ekscesów w pożegnalnym kazaniu na mszy pogrzebowej i innych. Szczególnie przy tym intrygują eseistę fotografie Dymnego, jedną z nich skomentował słowami:

Dymny siedzi przy stole, obok młodziutkiej wtedy Anny, która obiera nożem jabłko. Obiera je ze skórki i patrzy na nie. Dymny patrzy na nią. Nie z czułością, nie z zachwytem, nie z uwielbieniem. Ale patrzy tak, że w tym patrzeniu jest wszystko, co by mogło być rewerssem pecha. I czego nie trzeba nazywać miłością, żeby było. I żeby być nie przestało nigdy¹².

Liskowacki ma świadomość, że to, co ogląda, jest efektem pracy fotografa Macieja Sochora i specjalnych ustylizowań pary artystów. Styl tych zachowań, pozy i gesty nie tyle wypowiadają uczucie miłości oraz szczęścia, ile powodują, że ich miłość i szczęście „być nie przestały nigdy”. Stylowo-gestyczne podmiotowości artystów zatem stale rozgrywiają się w owej scenie właśnie dzięki wystylizowaniu, które sygnalizuje, iż nieobecny podmiot zachowuje swoje życie, rozgrywa swoje życie, jeśli istnieje najpierw jako narzucający się uwadze styl i gest. Pisarz zdecydowanie podkreśla, iż wszystko, co sfotografowane w owym z lekka przesadnym

¹¹ Tamże, 39.

¹² Tamże, 46.

ustylizowaniu, nadal do dziś istnieje, rozgrywa się jako życie, pozostaje zatem biograficznym „miejscem możliwym”.

Najistotniejsze dla eseju pozostaje wszakże zdjęcie wykorzystane na okładce „Tygodnika Powszechnego”, od którego lektury zaczyna Liskowacki. To fotografia Wojciecha Plewińskiego, na której „Dymny w dynamicznym wyskoku, podskoku, kusa marynareczka, kurteczka, oblicze natchnione, oko wbite w dal, nogi zgięte w kolanie, ziemi pod nimi nie widać, ręce w bok, jak w biegu, locie, w prawej czapka z daszkiem”¹³. To jeszcze silniej ustylizowane zdjęcie nie daje spokoju piszącemu, wraca do niego, opisuje żartobliwe i poważne aspekty przyjętej na nim pozy. Następnie przypomina sobie kadr z filmu, na którym Dymny, leżąc na śniegu, też rozwierał ramiona, aby zrobić znak orła. Wraca też do chwili nagłej śmierci artysty, którego znaleziono z rozpostartymi ramionami. Powiadano wówczas w Krakowie eufemistycznie, że „nie wytrzymał tego trybu życia”, co prowokuje Liskowackiego do następującej puenty całego szkicu:

Tryb życia. Mimowolna metafora. Tryby, śruby, mechanizmy. Życia, rzeczy, rzeczywistości. I nagły, wbrew nim, wyrzut rąk, rozwarcie ramion, na boki, w górę. Najbanalniejszy, ale i najbardziej czytelny gest. O uczynieniu którego dziś, ale i kiedykolwiek, wielu z nas może tylko pomarzyć¹⁴.

Pisarz właściwy obszar pracy biograficznej wyznacza na koniec spośród różnych ustylizowań oraz uformowań życia. Z określenia „tryb życia” wydobywa ukrytą metaforę kierującą uwagę na stylistyczne wymodelowania egzystencji przez przemożne mechanizmy i urządzenia determinujące jednostkę. Ten negatywny kontekst pozwala Liskowackiemu uświadomić sobie, co tak przemożnie oddziaływało na niego w zdjęciu z podskokiem i „wyrzutem rąk”, co decydowało o jego apelatywnej sile. Ów „czytelny gest” oznacza pewne celowe, odważne i konsekwentne stylizowanie własnej egzystencji wbrew wymodelowaniom narzucanym przez „tryby życia”. Wystylizowany gest pozwala na koniec wskazać, że biografia Dymnego pozostaje nadal „miejszem możliwym”, przestrzenią otwartą przez gest pozostający poza podmiotowymi możliwościami większości czytelników eseju. Padające tam sformułowanie wydaje się ponadto oznaczać, że Dymny jako styl i gest staje się nieustannie powodem do „marzeń”, czyli zajmowania jego „miejsca możliwego” przez aktywność zafascynowanych nim innych.

¹³ Tamże, 38.

¹⁴ Tamże, 48.

3.

Przed kilkoma laty Marielle Macé poddała ponownej refleksji sposoby odbioru stylu dzieła literackiego i zauważyła prawidłowość, wedle której ów styl był przede wszystkim pewną propozycją stylu egzystencjalnego dla odbiorcy¹⁵. W jej opisie odbiorca jest tyleż pasywny, co aktywny, przy czym jego zadanie nie polega na odcyfrowywaniu znaczeń, lecz na sprawdzaniu pewnych sugerowanych przez dzieło stylów egzystencjalnych, gestów, zachowań, ścieżek życiowych czy nowego „frazowania” swego życia. Macé intrygowało mieszanie się stylów dzieła ze stylami codzienności odbiorców, ich sposobami działania, strukturami praktyk. Podkreślała, że każde nasze działanie „włącza możliwe formy życia do gry”¹⁶, a szczególnie mnoga okazuje się liczba owych form i stylów w dziele artystycznym.

Zachowując przyjętą powyżej perspektywę Agambena, wedle której bohater zapisu biograficznego fascynujący swymi stylami egzystencjalnymi jest bohaterem-autorem-gestem, możemy przyrzeć się temu, jak bohaterowie zapisów biograficznych Liskowackiego stają się dawcami form życia, obserwować, jak ich style włączają się do każdego działania kogoś piszącego o nich. Nie brak po temu dogodnych do skomentowania utworów pisarza, który niemal z reguły wypowiada się na temat postaci ważnych dla niego z powodów osobistych, niegdyś poznanych lub znanych przez całe życie, widzianych przez chwilę, zapomnianych i nagle wracających z niepamięci.

Jednym z przykładów podobnie pomyślanych zapisów jest *Ludzik. Opowieść obrazkowa*¹⁷ ze zbioru *Kronika powrotu*. Esej mocno eksponuje osobę opowiadającego w relacji o życiu i twórczości niemal już zapomnianego malarza szczecińskiego Andrzeja Żywickiego. Plastyk był przez niejaki okres bliskim znajomym ojca pisarza, stąd od czasu jego dzieciństwa zachował się w domu nieduży obrazek Żywickiego, od którego opisu zaczyna się szkic:

Chciałem odświeżyć obraz, który od lat wisiał w gabinecie mojego ojca. (...) To niewielki obrazek, 25x16, olej, główka dziewczyny przechylona w bok. Duże oczy nadają jej orientalny wygląd, ale nie jest to portret realistyczny. Dominuje zieleń; ciemna, malachitowa, przechodząca w zgaszoną oliwkę, zieleń zgniła. Obok niej brązy i ugry, żółcienie. Kolory

¹⁵ Marielle Macé, „Ways of Reading, Modes of Being”, transl. Marlon Jones, *New Literary History* 44 (2013), 2: 213–229.

¹⁶ Sformułowanie to pojawia się w ważnym dla tekstu Macé fragmencie: „Co to znaczy nadać styl naszej egzystencji? Nie jest to coś zarezerwowanego dla artystów, estetów lub żywotów heroiczych, lecz jest to wyróżniająca cecha ludzkiego życia; nie w tym znaczeniu, że powinniśmy pokryć naszą egzystencję warstwą elegancji, lecz dlatego, iż każdy nasz akt włącza możliwe formy życia do gry” (przekład T.M.) – tamże, 213.

¹⁷ Artur Daniel Liskowacki, „Ludzik. Opowieść obrazkowa”, w: tegoż, *Kronika powrotu* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2012), 217–239.

są mocne, ciężkie, lecz intensywne, głębokie. (...) Współgrająca z nimi czerń pogłębia rysy i sprawia, że jest w niej coś skrytego. Może jakiś lęk, jakiś sen. Tak się patrzy z ciemności, ale i w ciemność. Pytająco, prosząco. O co?

Nigdy się nad tym specjalnie nie zastanawiałem. To, na co patrzymy często, pozostaje często niewidoczne.

A patrzyłem na ten obrazek właściwie od zawsze. Ma on zresztą tyle lat, co ja. (...) Podpis „Żywicki” – litery wyraźne, osobne, jak u niego – data: „56 R”. Rok 1956. Mój rok urodzenia; dzisiaj, gdy to piszę, mam lat 56. Nie wynika z tego wiele. Wnika pewnie więcej¹⁸.

Rozpoczynając tekst biograficzny, Liskowacki sygnalizuje, że będzie opowiadał naraz o malarstwie Żywickiego, jego życiu, ale i całościowym swoim związku z nim. Opowiedzieć chce o stylu, który towarzyszył mu, nadając styl egzystencjalny, stając się tak integralną częścią zachowań codziennych, że niekiedy zupełnie niewidoczną. Zamiast skupiać się na jego rozumieniu, na tym, co z niego „wynika”, opisywać chce, jak ów styl działa, czyli „wnika”. Owo „wnikanie” oznacza zapewne modelujący wpływ stylu na stylistykę egzystencji, obecny na co dzień i zjawiający się w każdym działaniu jako jedna z „możliwych form życia” jako stylu, który co rusz się „włącza do gry”. Ekfrazą obrazu *Zielony portret* sygnalizuje, że styl malarzki Żywickiego daleki jest od jednoznaczności, do tego emanuje intensywnym nastrojem. W ten sposób zapowiada właściwą opowieść biograficzną, która pojawiać się będzie w wielu „miejscach możliwych” osoby malarza.

Anegdotom z życia artysty, wspomnieniom kolegów o „strasznej pijaczynie”, opiniiom krytyki plastycznej na temat „matematycznego” charakteru owej twórczości, analizom wybranych obrazów towarzyszy przeplatająca się z nimi seria scen autobiograficznych. Dowiadujemy się, że styl egzystencjalny, styl życia artystycznego oraz styl obrazów Żywickiego oddziaływały na piszącego w najwcześniejszym dzieciństwie, były Freudowską sceną pierwotną. Jedno z najdawniejszych wspomnień, które przez długi czas brał za sen siebie-dziecka, okazało się sytuacją z pobytu w pracowni malarza, kiedy twórca pozwolił maluchowi wybrać dla siebie jeden z obrazów. Do dziś we śnie-wspomnieniu odczuwa Liskowacki dawny ciężar wyboru, oczekiwanie otaczających go dorosłych i wybór, który był potem przez nich komplementowany oraz tak trafny, że Żywicki nawet nie chciał początkowo spełnić danej dziecku obietnicy. Obraz wiszący w pokoju ojca i od zawsze narzucający się na co dzień stylistyce egzystencji, gdzieś u zarania istnienia osobowego, oddziałwał tak silnie na piszącego, że właśnie ten styl stał się jedną z częściej włączanych do gry form życia.

¹⁸ Tamże, 217.

Podczas jednej z kolejnych wizyt w atelier Żywickiego chłopiec został poproszony o udział w akcie twórczym, plastyk bowiem inspirował się rysunkami dzieci. Malec dorysował ludzika do naszkicowanego pejzażu, artysta dzieła nie ukończył, a kartonu użył dla wzmocnienia od tyłu obrazu *Zielony portret* i oto po latach w czasie renowacji Liskowacki spogląda na rysunek, przypominając sobie własne autorstwo „ludzika”. W eseju wątek „ludzika” staje się leitmotiwem, symbolizując przyjęcie przez pisarza stylu Żywickiego jako jednej z całościowo pożytkowanych form życia, stylu egzystencjalnego nieraz stającego się „frazowaniem” własnego bycia. Pisarz odkrywa też po latach, iż narysowana przezeń postać w istocie była w stylu Żywickiego, gdyż na życzenie „matematycznego” malarza poszczególne części ciała zostały przez chłopca narysowane za pomocą kilku powtórzonych cyfr. Zauważa w końcu:

Czego ja szukam w tych podobieństwach, samościach, samotnościach w wielości, w znakach, między tymi drzewami, literami.

Kogo, czego. Jego. Obrazka. Dopełniacz. Mnie¹⁹.

Staranne opisy wybranych kompozycji Żywickiego, w tym niedokończonego pejzażu z drzewami współtworzonego przez malarza i siebie-dziecko, stają się dla eseisty rozpoznawaniem stylu egzystencjalnego jego własnego życia, jednej z jego form, którą ciągle włączał do wielu zachowań sytuacyjnych. Śledzenie prawidłowości stylu malarskiego oraz stylu-gestu życiowego Żywickiego uświadamia, iż szuka tam samego siebie, swoich form istnienia oraz działania. Charakterystyczne jest przy tym, że relacja z owym stylem ma niezwykle nazwany aspekt, gdyż piszący zdaje sobie sprawę, iż poznaje „Obrazka. Dopełniacz. Mnie”. Może to zwyczajnie oznaczać, że wizerunek ludzika przez wiele lat był ukrytym, cudem znalezionym dopełnieniem wiedzy o sobie samym z przeszłości. Poza tym jednak całość podpatrywanego z eseju stylu Żywickiego każe w nim widzieć sprawczy na wszystkich poziomach egzystencjalnego bycia „dopełniacz mnie”. „Ja” osobowemu, także artystycznemu, Liskowackiego w każdej praktyce towarzyszyły jako możliwość „dopełniaczowe” gesty, zachowania, manieri, których dawcą był styl egzystencjalny Żywickiego. „Ja” istniało zawsze jako aktywnie dopełniane przez ów styl, „deklinowane” przezeń, wystawione na wpływ sugerowanych w ten sposób metod działania, form oraz „frazowania” wszelkich czynności.

W zakończeniu tego obszernego szkicu biograficznego Liskowacki-eseista czyta gazetę wydaną po śmierci Żywickiego w październiku 1970 roku. Dowiaduje się, jaka była pogoda, orientuje się, które wydarzenia krajowe i ze świata pojawiły się na czołówce, rozmyśla o zbliżającym się historycznym Grudniu '70, spogląda też na nekrolog Żywickiego i pisze:

¹⁹ Tamże, 232.

„Wszystko już minęło. I właśnie się zaczyna”²⁰. Przedwczesne zamknięcie biegu życia artysty plastyka oglądane jest jako jego ostatni gest zanurzony w rzece formujących każde istnienie zdarzeń. Prawdziwa obecność Żywickiego się kończy, może odtąd pozostać jedynie jako biograficzny bohater-autor-gest, czyli nieobecny i zredukowany do kilku przejawów stylu egzystencjalnego. Tymczasem pisarz stwierdza stanowczo, iż pomimo tego wszystko „właśnie się zaczyna”. Puenta nazywa nie tylko fakt odejścia malarza, lecz także jest zarazem finalnym dookreśleniem sposobu, w jakim w każdym momencie jako nieobecny bohater-autor-gest dopełniał życie Liskowackiego. To się tak cały czas dzieje, zdaje się mówić piszący, że gdzie kończy się styl Żywickiego, zaczyna się praca dopełniania i „deklinowania” przezeń różnych „mnie”, dopiero wówczas zaczyna się właściwe działanie jego stylu.

4.

We współczesnym ożywieniu badań nad stylem dzieła literackiego widzianego w powiązaniu z pewnym stylem egzystencjalnym obserwowana jest jego relacja z doświadczeniami bolesnymi i groźącymi destrukcją podmiotowości. Rita Felski zauważyła, że styl potrafi być siłą przeciwdziałającą katastrofom opisywanym w dziele²¹. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy styl ewokuje minorowy nastrój lub uderza melancholijnym tonem. Badaczka przywoływała na dowód studium Davida Jamesa dotyczące stylów Cormaca McCarthy’ego, Winfrieda Georga Sebald’a oraz Kazuo Ishiguro²². James dochodzi w nim do wniosku, że na poziomie stylistycznym pojawiają się chwilowe, ale wciąż uzyskiwane stany „krytycznego pocieszenia”. Praca opisowa dzieła to niekiedy w jego ujęciu uchwytowanie zasad „stylizowania przeciwżycia”²³ (*styling counterlife*), co oznaczać ma pracę deskrypcyjną takich dzieł jak jedna z powieści Ishiguro ukazująca alternatywną historię powojennej Wielkiej Brytanii, w której owym „innym życiem” stają się ludzkie klony i ich organy. Także każde z nich, na podobieństwo Foucaultowskich „żywotów niegodziwych”, zachowuje prawo do zaistnienia jako bohater-autor-gest egzystencjalny.

Jeżeli utrzymywać będziemy powyższą perspektywę, wedle której styl rozumiany jako organizacja warstwy językowej dzieła stanowi jeden z przejawów szerzej rozumianego na sposób Agambena i Foucaulta stylu lub gestu autora, to można zasadnie zapytać o to, jak ów styl egzystencjalny mógłby również przeciwdziałać katastrofom i unieszczęśliwieniom, z którymi zmagają się bohaterowie tekstów biograficznych. Do podjęcia tego zagadnienia

²⁰ Tamże, 239.

²¹ Rita Felski, *Hooked. Art and Attachment* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), 76.

²² David James, „Critical Solace”, *New Literary History* 47 (2016), 4: 481–504.

²³ Tamże, 492.

zmusza skłonność Liskowackiego do tworzenia zapisów na temat osób dotkniętych nieszczęściem, które przejawia się jako niespójność, „pęknięcie” biografii. Zapewne jednym ze źródeł podobnego uwrażliwienia było przywiązanie do życiorysów szczecińskich oraz pomorskich i typowego dla nich zerwania ciągłości w roku 1945. Pisarz często szkicuje biografie polskich mieszkańców miasta lub regionu rozerwane przez „repatriację”, ogląda też nieciągłości w biografiami Niemców szczecińskich. Sięga poza tym do innych, pozaszczecińskich „pęknięć” biograficznych, jakie widać na przykładzie życiorysu rzeźbiarza Ernsta Barlacha potępionego przez nazistów za tworzenie „sztuki wynaturzonej” (*Entartete Kunst*), życia i twórczości brzuchomówczyni Niny Conti, zrozpaczonej po śmierci męża współtworzącego jej niezwykle występy, skazanych wspólnie na niebyt pisarzy-marynistów z czasów PRL-u, widzianych jako propagandowy produkt oficjalnej kultury komunistycznej. Niekiedy biograficzne „pęknięcie” bywa przez bohatera zapisu wypierane, co widzimy w szkicu o synu autora *Kubusia Puchatka*, prototypie postaci Krzysia, który przez wiele lat nie potrafił uzgodnić swego życia z tym, co zrobił z nim w dzieciństwie ojciec-pisarz; Christopher Milne zostaje przez eseistę opisany jako ktoś, którego egzystencjalne gesty są obrazem osobliwego „piętna” Krzysia, jakie nadał mu ojciec-tyran, a powrót do Stumilowego Lasu opisuje Liskowacki jako próbę poradzenia sobie z owym piętnem.

Styl egzystencjalny jako problem zapisów biograficznych pozwala zatem pisarzowi na zbliżanie się do najbardziej problematycznych sytuacji bohaterów biografii, do życiorysów osób nieodwołalnie unieszczęśliwionych, potępionych, pozbawionych przez kogoś prawa do „ludzkiego” traktowania. Podmiotowość ujawniana przez styl lub gest jako „miejsce możliwe” legitymizuje problematyzowanie biografii osób nawet najbardziej „skalanych” i jednoznacznie czy zgodnie odrzuconych. Styl egzystencjalny pozwala wówczas nie tyle na uspojnienie niespójnej biografii, ile na opisywanie jego relacji z życiowymi pęknięciami, uchwytowania napięcia między degradującymi wpływami doświadczenia „udarowego” a próbami osobowej restytucji za pomocą na nowo organizującej całość egzystencji „postawy”.

Trudno chyba o lepszy przykład tekstu Liskowackiego na ten temat niż *Bratny. Zdrada Kolumba*²⁴. Wyjściowym problemem staje się w nim niemożność uspojnienia dwóch obrazów Bratnego: tragicznego reprezentanta pokolenia powstańców warszawskich i renegata stającego po stronie reżimu komunistycznego w czasie stanu wojennego. Eseista wielokrotnie podejmuje w tym utworze zagadnienie gestu oraz stylu, dlatego pisząc o koszmarnej pamphletce na „Solidarność”, jakim była powieść *Rok w trumnie*, powiada jak „przyjęto postawę”

²⁴ Artur Daniel Liskowacki, „Bratny. Zdrada Kolumba”, w: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 49–68.

pisarza²⁵, zwraca uwagę, że wówczas „zastygliśmy w geście odrzucenia”²⁶ itd. W swym opisie zmierza ku skomplikowaniu dualizmu powstańca i zdrajcy, stara się zrozumieć, jakiego stylu dawcą był oraz pozostaje Roman Bratny. Przypomina barwne określenie z jego powieści na temat bohatera – będącego *alter ego* pisarza – który „chłęptał życie jak młody zgrzany pies” i posługuje się nim w kilku miejscach biografii. Uświadamia, że słynny Kolumb z powieści o polskim podziemiu AK-owskim był Żydem, co kilku pokoleniom młodzieży wychowanej patriotycznie na tej książce jakoś umknęło. Odrzucał przy okazji sugestie na temat rzekomego antysemityzmu Bratnego. Równie nieprzemyślany co postać Kolumba pozostał, jego zdaniem, wąsko rozumiany styl prozaika. Liskowacki przekonuje, że pisarz w swych bardziej udanych dziełach posługiwał się bardzo bogatym wyrazowo i nowoczesnym językiem. Podważał przekonanie o kafkonicznej, byle jakiej naturze tego pisarstwa, gdyż dostrzegał w nim niełatwą do uchwycenia konsekwentną postawę artystyczną oraz autentyczność:

Wszystkie wątki, motywy, obsesje, obrazy, realne detale i metafory, które pojawiają się – po raz pierwszy – w najlepszych partiach *Kolumbów*, wracają w całej jego twórczości, do końca. Jako najbardziej typowe, ale i najautentyczniejsze stygmaty jego stylu²⁷.

Można chyba przyjąć, że pada tutaj nieprzypadkowe określenie i esej Liskowackiego to przede wszystkim pokazywanie „stygmatów stylu” Bratnego, w tym także stylu jako stygmatu, gdzie jego styl egzystencjalny był pierwotnie obecny i wytworzony jako znamię. Eseista sugeruje, że styl egzystencjalny Bratnego łączy rys Conradowski pokolenia Kolumbów z etosem żołnierzy wyklętych oraz potępionego zdrajcy sprawy narodowej. Wyznacznikiem owego stylu staje się potrzeba bycia napiętnowanym, doznania infamii, fundamentalnego odrzucenia oraz zdeptania jego życia.

Liskowacki zauważa, iż pisarz poprzez swoje powieściowe *alter ego*, czyli słynną postać Kolumba, stał się dawcą stylów egzystencjalnych wielu młodych Polaków, tyle że skomplikowanie jego stylu czyni go aktualniejszym oraz typowo „polskim” bohaterem-autorem-gestem. Po wielu latach szalony atak Bratnego na rzekome zagrożenie dla wolności ze strony opozycji solidarnościowej otrzymuje zdumiewające potwierdzenie w aktach ograniczania demokracji przez osoby wywodzące się z dawnego niezależnego związku zawodowego. Stygmatyzowanie wraca jako aktywna praktyka rodzimego życia wspólnotowego, jako niemal potrzeba produkująca kolejnych odrzuconych i potępionych, a o wydajności owej „produkcji” już przed

²⁵ Tamże, 51.

²⁶ Tamże, 60.

²⁷ Tamże, 64.

wieloma laty zaświadczył życiorys prozaika, który wchodził w sfery najgorszych polskich nieczystości i wybierał istnienie jako bycie stygmatyzowanym.

Spełnieniem owego procesu staje się opisana w zakończeniu eseju scena z pogrzebu Zbigniewa Herberta, gdzie biskup mówił o poecie jako reprezentancie „wszystkich Kolumbów Rocznika 20”²⁸. Liskowacki zauważa kąśliwie, iż biskup mówił o „niezłomnym Panu Cogito, który nigdy karabinu nie wziął do ręki”²⁹, a żyjący wtedy i jeszcze przez wiele lat Bratny „już nie był Kolumbem”. Wbrew pozorom styl egzystencjalny Bratnego znajduje potwierdzenie w tej sytuacji, gdyż „stygmat stylu” prowadził go do tak bezlitosnych samoocen, jak opisana w jednej z powieści wizja własnej twórczości jako bezwartościowego popieliska. Jego styl egzystencjalny, czyli właściwy styl Kolumba, byłby przeto związany z gestem i gotowością całkowitej samozatraty, ujawniając najtragiczniejszy rys doświadczenia powstańca, który wybiera społeczne potępienie i niebył zamiast jakiegokolwiek formy konsekracji bądź uznania. Z tego powodu „stygmaty stylu” Bratnego opisane w tekście Liskowackiego decydują, że styl-stygmat, sam styl osobowy to jedyne „krytyczne pocieszenie”, na jakie mógł się zgodzić i jakie przekazywał autor powieści *Kolumbowie. Rocznik 20*.

5.

Zaproponowany sposób ujmowania problematyki stylu w tekstach biograficznych Artura Daniela Liskowackiego wymagałyby uzupełnienia oraz weryfikacji. Uzupełnienie dotyczy powinno przede wszystkim skonfrontowania zarysowanego zagadnienia z ogólną antropologią pisarza. Niezbędnym dalszym dopowiedzeniem musiałoby być sprawdzenie przejawów stylu egzystencjalnego w poszczególnych gatunkach pisarstwa biograficznego, powyższe uwagi dotyczyły głównie esejów, tymczasem przynajmniej powieść biograficzna *Mariasz* mogłaby rzucić dodatkowe światło na problem bohatera-autora-gestu. Weryfikacja musiałaby dotyczyć analiz wąsko rozumianego stylu, aby móc precyzyjniej opisać jego relacje z zagadnieniem stylu egzystencjalnego. Stylistyka tekstów Liskowackiego bowiem ujmuje mnogością środków wyrazów, łączeniem zabiegów dźwiękowych, eufonicznych i rytmicznych z innowacyjnie stosowanymi tropami i figurami, w tym wartymi uwagi kalamburami. Wydało mi się jednak, że na tym etapie studiów nad pisarstwem Liskowackiego należy zaakcentować mocno obecną w jego zapisach biograficznych problematykę osoby niesprowadzalnej do tekstu, przejawiającej się poprzez intrygująco niejasne gesty. Ten gestyczny naddatek podmiotu okazuje się sferą przejawów pewnych form życia, które jako Foucaultowskie style egzystencjalne zapewniają ciągłe rozgrywanie się owego życia w dziele, gdyż

²⁸ Tamże, 68.

²⁹ Tamże.

nawet najbardziej „niegodziwe” żywoty odzyskują dzięki zapisowi biograficznemu należną im modalność „miejsca możliwego”, co więcej, pozwalają na namysł nad tym, jak stają się aktywnymi „dopełniaczami” różnych czytelniczych „mnie”.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Autor jako gest”. W: tegoż, *Profanacje*. Tłum. Mateusz Kwaterko, 78–92. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Dionysius of Halicarnassus. *The Roman Antiquities*. London: The Loeb Classical Library, 1960.
- Felski, Rita. *Hooked. Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1995.
- James, David. „Critical Solace”. *New Literary History* 47 (2016), 4: 481–504.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Bratny. Zdrada Kolumba”. W: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 49–68. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, Dom Kultury 13 Muz, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Dymny rozwiera ramiona”. W: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 38–48. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, Dom Kultury 13 Muz, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Ludzik. Opowieść obrazkowa”. W: tegoż, *Kronika powrotu*, 217–239. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2012.
- Macé, Marielle. „Ways of Reading, Modes of Being”. Transl. Marlon Jones. *New Literary History* 44 (2013), 2: 213–229.
- Madejski, Jerzy. „Do(tykanie) osoby. Współczesna biografistyka literacka”. W: tegoż, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, 223–241. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Nycz, Ryszard. „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”. W: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, 50–87. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001.
- Sloterdijk, Peter. *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Tłum. Jarosław Janiszewski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

„Genitive. Me.” Existential style in the essays of Artur Daniel Liskowacki

Summary

The paper proposes the analysis of biographical texts where the person is described as „an existential style” (M. Foucault’s term). Such a person resembles „the author as a gesture” (G. Agamben) and should be understood as a „possible place”, the space of potentiality of a person. This perspective of research of Artur Daniel Liskowacki’s essays explains his fascination of persons seen as „possible places” disclosed by existential styles. Some essays describe the way some existential styles go into the everyday life practices of an essayist, what M. Macé called „putting chosen forms of life into play”. The analysis of an existential style also explains why even the condemned person’s life is a good opportunity to write the biographical text as evidenced by an essay concerning Roman Bratny.

Keywords

style, existential style, biography, person, latest Polish prose, Artur Daniel Liskowacki, Wiesław Dymny, Andrzej Żywicki, Roman Bratny

Translated by Tomasz Mizerkiewicz

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Tomasz Mizerkiewicz, „«Dopełniacz. Mnie». Styl egzystencjalny jako problem tekstów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 19–35.
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-02